

O DINÂMICO CLAUSTRO DOS JERÓNIMOS

Paulo Martins Oliveira

Neste contributo aborda-se a versatilidade simbólica do claustro do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), quer na respectiva concepção arquitectónica, quer no programa iconográfico dos relevos esculpidos, tomando como referência duas tipologias no piso térreo.

Em primeiro lugar, é de notar que os ângulos cortados no claustro quadrado inscrevem subtilmente a metamorfose num octógono. Para compreender a natureza desta evolução, é necessário ter em conta que os claustros são representações sintéticas de comunidades idealizadas, querendo-se que o planeamento e ordem vigentes restrinjam os defeitos e tentações da condição humana.

O desejo de uma sociedade dirigida e aperfeiçoada vem pelo menos desde a Antiguidade Clássica, e pelos séculos foram surgindo várias sugestões teóricas, conforme resumiu o seiscentista italiano Tomás Campanella numa dessas propostas¹.

Por seu turno, o clero cristão veio a destacar-se neste processo, pois ao invés de aspirar à organização das grandes e complexas urbes, procurou antes que alguns dos seus membros dessem o exemplo em determinados microcosmos, i.e. em pequenas congregações monásticas reguladas.

Cada uma destas articulava por seu turno dois centros de culto, a saber: (A) o edifício da igreja, que podia ser aberto aos leigos e cuja planta, simples ou cruciforme, alude ao templo enquanto corpo de Jesus (Jo.2:21)², respectivamente na coluna ou na cruz; (B) justamente o claustro, exclusivo dos clérigos congregados e destinado à introspecção contemplativa, ou seja, os que ali meditavam eram a imagem do que haveria de vir no fim dos tempos.

Os claustros teriam por isso uma planta quadrada, “tão comprida como larga”, de forma a corresponder às descrições apocalípticas da Jerusalém Celeste, que irá pousar e fixar-se no mundo para acolher a comunidade dos admitidos após o Juízo Final (Ap.21:16). Apesar da consciência de um

1 Tomás CAMPANELLA, supl. “Questões sobre a Óptima República” in *A Cidade do Sol*, Guimarães Editores, Lisboa, 1980, pp.101-102.

2 Segue-se aqui a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

planeta esférico, foi permanecendo o sinónimo quadrangular, expressando os grandes horizontes que se abrem à vista terrena: oriente, ocidente, setentrião (norte) e meio-dia ou meridiano (sul).

De facto, a eternidade bíblica não é imaterial, pois as almas reencarnadas viverão na própria Terra, que de forma traumática será devolvida à pureza original.

Este símbolo convive com outro, nomeadamente o círculo, representativo do céu com os redondos sol e lua, além das constelações girando em torno do eixo polar. No momento culminante, quando o tempo mensurável der lugar ao perpétuo, Cristo ele próprio alumiará o mundo como astro (Ap.22:5).

A ligação entre o quadrado e o círculo tem como referente privilegiado o octógono – autêntico signo dos conceitos de polissemia e de metamorfose, neste caso alusivo quer aos homens terrenos em busca do celeste divino, quer a um Deus que vela pela Humanidade, ao ponto de se encarnar para a redimir³.

O octógono é o equivalente cristão da hebraica estrela de David, onde se cruzam dois triângulos-seta em direcções verticais opostas, formando no interior um pentágono ($\approx$ Pentateuco de Moisés, sendo esta personagem-guia a principal das versões antecipadoras de Jesus)⁴.

O nexa hierarquizado entre os Testamentos é naturalmente essencial para o Cristianismo, que se baseia na Revelação de algo que estaria contido nos escritos judaicos apenas de modo parcelar e até impreciso.

Esta lógica poderá explicar, por exemplo, que a sintense Sala dos Brasões seja um quase-quadrado (c.12x13m)⁵. Aliando a política à religião, celebrava-se a realeza messiânica de D. Manuel, o qual se identificava com o Emanuel profetizado no Antigo Testamento, e tido como o prenúncio do Messias, sendo portanto o rei português a renovada versão cristológica-secular nesta Idade do Espírito Santo⁶.

Quanto à ligeira assimetria rectangular da dita Sala, é de assinalar que a preocupação com os detalhes, o rigor de execução e o cuidado simbólico demonstrado pelos velhos mestres tornam improvável erros ou condicionalismos inultrapassáveis, sobretudo atendendo à importância da empreitada.

A explicação poderá antes residir precisamente na harmonização evolutiva e correctiva entre os Testamentos: o Antigo profetizando uma Nova Jerusalém quadrangular, mas ainda associável a um templo rectangular (Ez.48:9-35), ao passo que, no Novo Testamento, a quadrada Nova Jerusalém dispensava o templo, substituído pelo próprio Deus finalmente revelado (Ap.21:22).

Ou seja, uma metamorfose em processo, onde o rectângulo se dilui e corrige no quadrado⁷.

3 Embora o hexágono também sinalize essa conexão, no octógono a circularidade é mais evidente, mantendo alinhados os quatro horizontes cardiais. Talvez por aqui se possa depreender uma relação hierárquica entre a charola templária de Monsaraz (hexagonal) e a de Tomar (octogonal), mesmo porque, se o número seis releva o incompleto terreno, já o oito aproxima-se do divino (oito os salvos na Arca, prenúncio do resgate cristão, 1Pe.3:19-20); i.e. a charola de Tomar e similares equivalem à própria Arca, sobretudo quando “pousadas” em montes ou colinas.

4 Por isso, as paredes laterais da Capela Sistina confrontam sequências relativas às vidas de Moisés e de Jesus Cristo.

5 As medidas em valores contemporâneos são mencionadas por Paulo PEREIRA in *Idades do Ouro / Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2004, p.94.

6 Paulo PEREIRA, *História da Arte em Portugal*, vol.II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, pp.130-131.

7 Note-se que várias naves de igrejas e catedrais são retangulares pela rigorosa multiplicação de quadrados, o que poderá ser contextualizável na mesma lógica.

Com muitas interrogações e como mera hipótese de trabalho, é possível que o claustro dos Jerónimos também configure essa transformação que une e faz evoluir os Testamentos, considerando que as plantas gráficas desse espaço frequentemente sugerem tratar-se de um falso quadrado, algo que apenas as medidas objectivas poderão ou não confirmar.

Em todo o caso, é inegável que o claustro de Belém foi concebido com assinalável dinamismo alegórico, inclusivamente na articulação entre os seus grandes espaços de culto e meditação: a igreja cruciforme e o claustro, em ambos os casos significando a Igreja no sentido lato de comunidade.

Assim, tal como ocorre noutras grandes catedrais projectadas de raiz em espaços abertos e livres, o claustro encontra-se protegido sob o braço direito da igreja cruciforme, representativa do corpo de Cristo, mas que nesta camada de significado não é tanto o mártir crucificado, mas antes o grande Juiz e Defensor, tal como se observa ao centro do *Juízo Final* de Michelangelo Buonarroti, na Capela Sistina.

No arquitectónico “Cristo” de Lisboa, à sua direita encontram-se portanto os fiéis admitidos no apocalíptico quadrado claustral (Igreja dos inocentes, como a Virgem pura no *Juízo* sistino), enquanto à sinistra os condenados ficam ao grande pórtico da catedral, perante um guerreiro de espada ($\approx$ o anjo que defendia o Éden original após a expulsão de Adão e Eva, Gn.3:24).

Conceito algo semelhante já se verificara nos outros dois grandes estaleiros de Portugal: Alcobaça e Batalha, também panteões dos reis-custódios do país e da Cristandade.

Nos Jerónimos, o dinamismo da macro-escala também se verifica nos detalhes da iconografia esculpida no seu claustro, num programa também cuidadosamente desenhado com níveis sobrepostos de significado, numa demonstração de poder intelectual e estético que prestigiava o encomendante régio.

Neste âmbito, e analisando as galerias claustrais do piso inferior, é possível discernir dois grandes tipos de figuração escultórica: (A) painéis de inspiração retabular emoldurados por típica decoração gótica, contando-se em número reduzido mas com assinalável densidade simbólica; (B) medalhões que, apesar da variação decorativa das molduras circulares, apresentam uma unidade tipicamente renascentista⁸, os quais se destacam pela quantidade e por uma carga narrativa mais ligeira, mas de versátil elegância.

Desde logo importa salientar a implementação conjunta destes dois modelos díspares, concretamente um baseado nas exuberantes linhas de tradição gótico-medieval, e outro que enfatiza a normalização italiana das formas.

Durante as primeiras décadas do século XVI, essas duas correntes estéticas iriam distanciar-se ainda mais, entrando mesmo em assumidos antagonismos quer nas artes plásticas, quer nas expressões literárias (por exemplo entre os partidários do gótico Gil Vicente e do humanista italianizante Sá de

8 É oportuna a relação com os medalhões Della Robbia – cf. Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal*, vol. III (Renascimento), Círculo de Leitores, 2014, p.64. Reflexo de uma tendência crescente, de que a florentina *Bíblia dos Jerónimos* é referência incontornável, também a iluminura portuguesa seria influenciada pelos italianismos (e.g. Leitura Nova, livro 1.º de Além-Douro, Livro 1.º, fl.1; Leitura Nova, livro 4.º de Odiana, fl.1, etc.

Miranda). A questão entrou até no domínio ortográfico, referindo Diogo Ramada Curto que para “os humanistas o latim deveria ser posto ao serviço do português, no sentido de contribuir para o estabelecimento de uma língua-padrão, distinta, dotada de um conjunto de normas regulares”⁹.

Isto interessava aos classicistas até mesmo para o estabelecimento de uma língua imperial além-mar, ao passo que os “góticos” eram mais cínicos com tais projectos, advogando antes o velho Portugal, com as suas liberdades e autonomias locais.

Ainda nos inícios desse século XVI, quando as divergências principiavam, D. Manuel pretendeu ser o nó daquelas duas vertentes, reforçando a sua dimensão de reconciliador do país e até da Cristandade sempre desavinda. Neste contexto, mais ou menos discretamente, ia reclamando para si prerrogativas imperiais e mesmo papais, como a de pontífice, i.e. fazedor de pontes (conciliador).

Não admirará assim que, numa polémica já acesa, o monarca quisesse ser ao mesmo tempo o guarda da tradição medieval e o dinamizador da novidade classicista, como se vê na capela-mor de Santa Cruz de Coimbra, onde na abóbada se distingue a esfera armilar flanqueada por legendas em caracteres góticos e em capitais latinas, em ambos os casos exaltando a realeza deste “Emanuel” que tudo harmoniza, inclusivamente os dois Testamentos. Trata-se aliás de uma premissa essencial das formas manuelinas.

É no contexto desta “pacificação” e jogo de contrapesos que cabe agora examinar a iconografia do claustro dos Jerónimos, nomeadamente sobre como os mencionados painéis góticos apresentam uma densidade narrativa que os faz equilibrar com os numerosos mas “ligeiros” medalhões renascentistas.

Como exemplo analisa-se a *Flagelação de Cristo*, cujos paradoxos deixam perplexo o observador que, em vão, procure *aquela* referência que modelou a composição. Pelo contrário, apenas através da combinação de passagens bíblicas e de conceitos teológicos basilares será possível demonstrar a perfeita lógica de um Cristo ao lado da coluna, com um carrasco sentado na outra parte, enquanto uma terceira figura passa atrás de um muro [conferir imagem no fim do artigo].

Pelo modo como são articuladas as matérias, é muito possível que os artistas previamente elencassem os assuntos a abordar, sobretudo da Bíblia e de outros textos essenciais. A partir daí identificavam os pontos em comum e as soluções de compromisso necessárias para alcançar uma só imagem de síntese. Este exercício de listagem também se pode encontrar na literatura, sobretudo em João de Barros, que após comparar a sua escrita a uma “pintura metaphorica”, detalha a forma ordenada como estruturou a sua monumental empreitada literária, de que hoje apenas conhecemos a *Ásia*¹⁰.

João de Barros é figura central no alicerçar da moderna prosa portuguesa, e é perscrutando aquele trabalhoso método de sistematização que se efectua agora, em caminho inverso, a enumeração dos temas que alguém, há meio milénio, terá combinado na escultural *Flagelação* dos Jerónimos.

9 Cf. “Língua e Memória” in *História de Portugal* (dir. José MATTOSO), vol.III, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, p.361.

10 Na *Ásia*, veja-se o Prólogo e o Capítulo Primeiro do Livro I, Primeira Década (ed. INCM, 1988).

▪ Narração da Paixão, Ressurreição e Juízo Final:

1. Prenúncio velado da flagelação de Cristo no Antigo Testamento, com o subsequente castigo divino dos carrascos: “Sobre as minhas costas trabalharam os pecadores; prolongaram a sua iniquidade. O Senhor que é justo cortou os cervizes dos pecadores. Fiquem confundidos, e voltem atrás, todos os que aborrecem a Sião” (Sal.128[129]:3-5). Explica o guarda prostrado.
2. Cristo seria condenado ao martírio devido ao seu próprio sucesso, despertando invejas por episódios como: “E aonde quer que ele entrava, fosse nas aldeias, ou nos casais, ou nas cidades, punham os enfermos no meio das praças, e pediam-lhe que os deixasse tocar ao menos na orla do seu vestido, e todos os que lhe tocavam ficavam sãos” (Mc.6:56). Aqui, o indivíduo sentado representa um enfermo ($\approx$ mendigo deficiente ao centro das *Tentações de Santo Antão*, MNAA), enquanto aquele atrás do muro alegoriza um dos espiões enviados pelos fariseus.
3. Cenas da Paixão de Cristo: além de o flagelarem, os guardas bateram e cuspiram em Jesus, e sarcasticamente “pondo-se de joelhos o adoravam” (Mc.15:19).
4. O Messias preparando-se para carregar a cruz ($\approx$ coluna, o outro grande símbolo da Paixão; veja-se por exemplo o topo do *Juízo Final* da Capela Sistina, onde estes dois elementos surgem destacados em cada lado). Frequentemente a cruz e a coluna são intermutáveis.
5. No Calvário: os guardas repartiram as vestes de Cristo, “e assentados o guardavam (...) e os que iam passando blasfemavam dele, movendo as suas cabeças” (Mt.27:36,39). Sobre os que passam: “Ora o mundo [o mundano] passa, e também a sua concupiscência; mas o que faz a vontade de Deus permanece eternamente” (1Jo.2:17).
6. No Calvário: Jesus com os dois ladrões; o prostrado reconhece a divindade de Cristo, ao qual roga: “lembra-te de mim quando entrares no teu reino. E Jesus responde: em verdade te digo, que hoje serás comigo no Paraíso” (Lc.23:42-43). O mau criminoso fica no lado de fora do muro, i.e. do Paraíso claustral. O próprio Cristo sabia que a sua mensagem seria disruptiva, causando divisões na sociedade (Mt.10:35, Lc.12:51-53).
7. Os dois criminosos equivalem a representações metafóricas do tombado (mártir) Abel e do expulso Caim, condenado a vagabundear fugitivo pela Terra (Gn.4:12); sobre os pecadores: “Ai deles, porque andaram pelo caminho de Caim” (Jd.1:11). “Eles saíram de nós, mas não eram de nós, porque se eles tivessem sido de nós, ficariam certamente connosco” (1Jo.2:19).
8. O guarda prostrado equivale ao centurião “que estava bem defronte, vendo que Jesus expirara, dando este brado disse: verdadeiramente este homem era Filho de Deus” (Lc.23:47).
9. Ressurreição triunfal de Cristo perante os guardas que acordam junto do túmulo ($\approx$ numerosas pinturas quinhentistas que figuram a temática, e.g. charola de Tomar).

10. Salvação dos fiéis: “E a vontade do Pai que me enviou é esta: que todo o que vê o Filho, e crê nele, tenha a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia” (Jo.6:40). Por seu turno, o muro simboliza o encarceramento do próprio Diabo, após tentar cercar os eleitos (Ap.20:8-10).

▪ Na mesma peça – narração sobre temas teológicos e exortações aos contemporâneos:

1. Exortação à fé e à conversão: “Desperta, tu que dormes, e levanta-te de entre os mortos, e Cristo de alumiará” (Ef.5:14).
2. Apelo à difusão da Palavra: “levantai-vos, vamo-nos daqui” (Jo.14:31).
3. Cristo divide os discípulos em grupos de dois, para a acção missionária no exterior (Mc.6:6-7).
4. Aquele que ainda está fora da Igreja (para lá do muro) interessa-se e olha para Cristo.
5. Os clérigos devem imitar Cristo, pregar e, se necessário pelo martírio estóico, atrair pelo bom exemplo a atenção dos que ainda estão fora da Igreja.
6. No contexto das Ordens, os clérigos podem dividir-se em frades pregadores, que vão para o exterior, e monges contemplativos, que ficam no interior aperfeiçoando-se espiritualmente e dando também exemplo moral à sociedade.
7. A mesma cena alegoriza Cristo em casa de Marta e Maria¹¹, a qual, “assentada aos pés do Senhor, ouvia a sua palavra”. Perante o incómodo da atarefada irmã, diz-lhe Jesus que “Maria escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada” (Lc.10:38-52). Na mesma cena esculpida nos Jerónimos, a figura sentada lembra a referida Maria num famoso quadro quinhentista do MNGV (Inv.2160), realçando o papel da vida contemplativa sobre a activa¹², em homenagem subtil os reclusos meditativos da Ordem de S. Jerónimo, responsáveis pelo grande mosteiro ribeirinho de Lisboa (referência espiritual da Expansão).
8. Num contexto de Cruzada ultramarina e de permanentes ameaças, o muro representa também a protecção dos fiéis quer dos inimigos declarados, quer daqueles que trazem heresias.
9. Equivalência ao muro do Éden original, e à promessa de um guia: “E dar-te-ei eu a este povo, por um muro de bronze, e por um muro forte; e pelejarão contra ti, e não poderão mais do que tu; porque eu contigo sou para te salvar e te livrar, diz o Senhor” (Jer.15:20)¹³.
10. A ideia de um egrégio defensor, sólido como um muro, dá ao personagem no exterior esse papel alternativo de guarda (vida activa ou militar na custódia da contemplativa; Ordem de Cristo defensora da Ordem de S. Jerónimo). Na profecia de Isaías (8:8-10) é celebrado o poder formidável de Emanuel, que dominará o Mundo ($\approx$ o predestinado D. Manuel, *Lusíadas* IV:75).

11 Cf. uma versão também masculina destas duas personagens, concretamente no quadro *Os Santos Pedro e Paulo*, por Guido Reni, exposto no Brera de Milão.

12 Acerca desta questão, e segundo Sto. Agostinho, é “principalmente a contemplação que reivindica para si o aprofundado conhecimento da verdade” – *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.IV:cap.IV, FCG, Lisboa, 2021, pp. 709-710.

13 “...eu [Deus] contigo sou...” $\approx$ “Emanuel, que quer dizer: Deus connosco”, segundo Mateus (1:23) $\leftarrow$ (Is.7:14, 8:8).

Quanto ao planeamento prévio de toda esta iconografia (pelo escultor e/ou pelos monges jerónimos), é obviamente impossível saber se a Vulgata foi lida e anotada da maneira aqui apresentada, sendo também utópico pretender confirmar cada um dos pontos elencados. No entanto, a questão essencial reside na metodologia e na lógica multiforme da narrativa, sendo possível demonstrar a sua coerência.

Por outras palavras, será bem mais natural uma interpretação nesta linha, que simplesmente considerar que os artistas se limitavam a figurar certo episódio com estranhos paradoxos, sobretudo quando é bem sabido que assim não era na literatura, com a qual se estabeleciam múltiplas pontes (para Erasmo os escultores eram os émulos dos poetas, enquanto para Camões a poesia era a “pintura que fala”¹⁴).

No claustro de Belém, a mesma leitura compósita aplica-se aos numerosos medalhões renascentistas, de menor densidade mas com inteligentes recursos, inclusivamente em apropriadas afinidades com a mitologia greco-romana.

▪ Deste modo, analisando um dos medalhões [conferir imagem no fim do artigo]:

1. A lança e a cana com a esponja do vinagre pertencem à iconografia tradicional do Calvário.
2. No lado direito (na óptica estruturante da própria composição), a cana com a esponja representa a cruz, enquanto a lança insinua a coluna (os dois principais símbolos da Paixão).
3. Sublinha-se pois a “cruz”, embora também se destaque a “coluna”. A propósito, diz o Cristo apocalíptico: “Ao que vencer [na fé] fá-lo-ei coluna no novo templo do meu Deus” (Ap.3:12).
4. Um dos vencedores foi S. Tomé, ancestral evangelizador da Índia e “barão sagrado, mártir morto por uma lança” (*Lusiadas*, X:108, 115, 117).
5. A numismática luso-asiática do século XVI destaca S. Tomé com um esquadro, por sua vez equiparável à vara de medir ($\approx$ lança) do Apocalipse (Ap.21:15).
6. A lança também evoca o martírio na guerra cruzadística – um mal necessário e então justificado para se alcançar a paz, por seu turno simbolizada pela esponja, que absorve e limpa o sangue (novamente, a vida activa é apenas instrumental em favor da contemplativa).
7. Em nexos com a antiguidade clássica, a lança representa o lado físico, remetendo para a lança de Aquiles, que tinha o poder de ferir e de curar o corpo¹⁵.
8. Já a cana com a esponja sugere o caduceu de Mercúrio, com duas “cabeças” de serpente, numa metáfora do medicinal equilíbrio ou harmonia espiritual, e do acordo entre os homens (paz).
9. Nos Jerónimos, estes medalhões renascentistas que celebram a Paixão têm molduras que reinventam a coroa que distingue os vencedores e eleitos no classicismo, aqui em versão cristã.
10. O escudo central equivale ao muro da imagem gótica, realçando a fortaleza e guarda da fé.

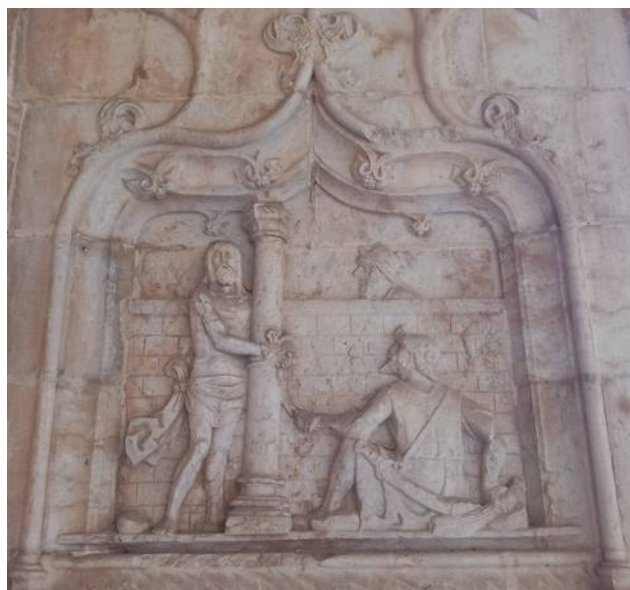
14 *O Elogio da Loucura*, cap.XV; *Os Lusíadas* VIII:41.

15 DANTE, *A Divina Comédia*, Inferno, XXXI: vers.3-5 e notas, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.277.

Em resumo, olhando para o claustro em termos gerais, sobressai a natureza dinâmica e polissémica da construção e respectivo programa iconográfico. Como exemplo final, note-se ainda que as duas peças escultóricas aqui analisados são, na sua essência, comparáveis às tábuas que no Mosteiro de Salzedas apresentam o seguinte sub-texto: S. Sebastião régio (D. Manuel/D. João[III])¹⁶ com uma flecha-lança afugenta um falso profeta do muro sacro (Mc.13:22), lembrando bastante, por sua vez, a leal águia e o demónio no *S. João em Patmos*, de Jheronimus Bosch (Gemäldegalerie, Berlim), em permanentes sinapses entre obras e criadores.

O que mais surpreende nestas composições é a naturalidade e fluidez com que os velhos mestres sintetizaram matérias de particular complexidade, lembrando uma definição feliz de C.W. Ceram: “Ter génio consiste, entre outras coisas, em ser capaz de reduzir à expressão mais simples o que é complicado e reconhecer numa estrutura o ponto principal”¹⁷.

Sem favores, é justo entender a arte portuguesa como uma autêntica galeria de genial talento. ♦



Exemplos dos modelos gótico e renascentista no claustro dos Jerónimos (fotos PMO)

16 Estas sobreposições eram na verdade comuns. No caso do monarca-defensor, é de referir que, após a publicação do primeiro número desta publicação, dedicada ao S. Sebastião de Gregório Lopes, tomou-se conhecimento de um interessante artigo de Sérgio Manuel Valada das Neves, que identificou o besteiro como D. João III (“Martírio de S. Sebastião: um estudo iconográfico a partir do quadro de Gregório Lopes (1536)”, in *Revista Círculo Cromático*, n.3, 2020, *on-line*). A interpretação parece correcta e vai de encontro ao papel de custódio assumido pelos monarcas portugueses. O classicista D. João III poderá aqui ter sido equiparado a um libertador mitológico (*≈ Perseu Libertando Andrómeda*, por Joachim Wtewael). Todavia, mantém-se válida a identificação como Cristóvão de Figueiredo, existindo outros casos de hibridismo artista/rei.

17 C.W. CERAM, *Deuses Tímulos e Sábios*, Ed. Livros do Brasil, col.Vida e Cultura n.5, Lisboa, s.d., p.243.